

Ombre sultane d'Assia Djébar et les « Forces de la littérature »

Kesereka Kavwahirehi

Volume 33, numéro 3, automne 2001

Algérie à plus d'une langue

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501306ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501306ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Kavwahirehi, K. (2001). *Ombre sultane* d'Assia Djébar et les « Forces de la littérature ». *Études littéraires*, 33(3), 51–64. <https://doi.org/10.7202/501306ar>

Résumé de l'article

À travers *Ombre sultane* d'Assia Djébar, la présente étude entend montrer les enjeux et les mécanismes de domination qui sont propres à l'utilisation d'une langue et partant, selon la leçon de Barthes, aux effets subséquents de son fascisme. Car Djébar écrit en une autre langue que celle qui lui est propre et qui est propre à ce qu'elle décrit, met en scène, dont elle fait fiction. Mais ce déplacement linguistique est le premier signe d'une levée des voiles qui en retour, fait de la langue et de son usage - le français, ici - un combat. Il s'agira donc de faire voir comment par le passage de la signification au sens se lèvent, se relèvent, la femme arabe, les réminiscences du passé colonial, la langue qui est soufflé de cette levée et non plus entrave. Ainsi passe-t-on du fascisme à l'être-au-monde par la langue qui devait initialement y condamner.



OMBRE SULTANE D'ASSIA DJEBAR

ET LES « FORCES DE LA LITTÉRATURE »¹

Kasereka Kavwahirehi

■ L'objectif est ici de questionner Assia Djebbar sur son engagement en tant que « femme d'écriture » pour qui la langue est moins « un moyen de communication » qu'un « moyen de transformation² ». Ce dont il s'agit autrement dit et singulièrement, c'est de montrer comment la question de la libération de l'autre, la femme arabe, centrale dans *Ombre sultane*, détermine l'écriture, c'est-à-dire le travail qu'Assia Djebbar fait sur la langue française, sa « langue-hôte ». Cet objectif, je le viserai en rattachant d'abord la singularité de mon questionnement à un champ plus large d'interrogation sur l'écriture comme « champ d'action », voire de « combat³ » de l'écrivain, et la littérature comme voie royale de sortie de la violence de l'Un⁴, des langages clos⁵, bref des fascismes de toutes sortes, en commençant par le plus radical de tous, à savoir le fascisme de la langue⁶.

L'enjeu du questionnement à l'œuvre est donc aussi, subsidiairement, de montrer, en lisant *Ombre sultane*, comment « politique et poétique ont partie liée⁷ » chez l'écrivain qui a conscience du pouvoir de la langue, de sa structure contraignante, laquelle conscience détermine sa responsabilité en deçà de l'engagement idéologico-politique comme « responsabilité de la forme », ainsi que le proposait Roland Barthes dans sa leçon inaugurale au Collège de France.

¹ Ce texte a sa source dans le séminaire « Narratologie et lecture de la différence sexuelle », animé par Mme Mireille Calle-Gruber à l'Université Queen's au semestre d'hiver 2000. Je la remercie de tout cœur pour sa générosité, ses conseils et ses suggestions qui ont fécondé ma réflexion. Merci aussi à ma chère collègue Stella Spriet qui m'entraîna vers le banquet.

² Assia Djebbar, *Ces voix qui m'assiègent. En marge de ma francophonie*, 1999, p. 42.

³ Mireille Calle-Gruber et Hélène Cixous, *Hélène Cixous. Photos de racines*, 1994, p. 16.

⁴ Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, 1969.

⁵ Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, 1943.

⁶ Roland Barthes, *Leçon*, 1978.

⁷ Mireille Calle-Gruber, « Pour une analytique de la globalisation — Littérature de l'altérité : l'exemple d'Assia Djebbar », 2001, p. 207.

1. Du fascisme de la langue à l'émancipation par l'écriture

La *Leçon* de Barthes, qui se comprend mieux replacée dans le concert des réflexions que des écrivains-poètes (Jean-Pierre Faye, Michel Deguy, Jacques Garelli, les animateurs de *Tel quel*) faisaient sur le langage tout au long des années '60 et '70, s'articule en deux moments dans lesquels on peut voir une thèse et une antithèse ou un diagnostic et un antidote. Le premier moment consiste en la dénonciation du fascisme de la langue en tant que « rection généralisée ».

La langue, dit Barthes, comme performance de tout langage, n'est ni réactionnaire, ni progressiste ; elle est tout simplement : fasciste ; car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire. [...] Le langage est une législation, la langue en est le code. Nous ne voyons pas le pouvoir qui est dans la langue, parce que nous oublions que toute langue est un classement, et tout classement est oppressif... Parler, et à plus forte raison, discourir, ce n'est pas communiquer, comme on le répète trop souvent, c'est assujettir : toute langue est une rection généralisée⁸.

Si toute langue est *rection généralisée*, si le pouvoir est là tapi dans tout discours, si servilité et pouvoir aliénant se confondent dans la langue et le langage qui constituent l'homme de part en part, une question fondamentale se pose : comment briser les chaînes de cette rection pour constituer un espace de liberté ? C'est ici qu'intervient le deuxième moment de la réflexion de Barthes. Il propose une forme de révolution qui ne consiste pas à s'opposer à la langue, à la détruire, mais à la déconstruire, à tricher avec elle en jouant les signes. Bref, Barthes privilégie l'acte poétique comme acte de création qui fait advenir quelque chose sur la langue, y traçant, comme dirait Gilles Deleuze, des « lignes de fuite », inscrivant du mouvement dans la structure pour la rendre au devenir et à la multiplicité, et l'ouvrir à l'inouï. Il s'agit de déjouer de l'intérieur le pouvoir aliénant de la langue. Et c'est cette révolution (permanente du langage), « cette tricherie salutaire, cette esquivé » que Barthes appelle « littérature ».

J'entends par littérature non un corps ou une suite d'œuvres, ni même un secteur de commerce ou d'enseignement, mais le graphe complexe des traces d'une pratique d'écriture. Je vise donc en elle, essentiellement, le texte, c'est-à-dire le tissu des signifiants qui constitue l'œuvre, parce que le texte est l'affleurement même de la langue, et que c'est à l'intérieur de la langue que la langue doit être combattue, dévoyée : non pas le message dont elle est l'instrument, mais [...] le jeu des mots dont elle est le théâtre [...]. Les forces de liberté qui sont dans la littérature ne dépendent pas de la personne civile, de l'engagement politique de l'écrivain, qui, après tout, n'est qu'un « monsieur » parmi d'autres, ni même du contenu doctrinal de son œuvre, mais du travail de déplacement qu'il exerce sur la langue⁹.

L'écrivain trace un chemin de liberté, mieux de libération, dans la mesure où en « guetteur », il maintient « envers et contre tout la force d'une dérive et d'une entente¹⁰ ». Il s'agit « de jouer les signes plutôt que de les détruire, [...] de les mettre dans une machinerie de langage, dont les crans d'arrêt et les verrous de sûreté ont sauté, [...] instituer, au sein même de la langue servile, une véritable hétéronymie des choses¹¹ ». Ceci, de manière concrète, se traduit par la recherche des stratégies d'écriture « propres à déjouer, à déprendre, ou, tout au moins, à alléger le pouvoir »

⁸ Roland Barthes, *Leçon*, op. cit., p. 12-13.

⁹ *Ibid.*, p. 16-17. C'est moi qui souligne.

¹⁰ *Ibid.*, p. 26.

¹¹ *Ibid.*, p. 28.

aliénant qui est dans langue, le discours. Ainsi Roland Barthes sera-t-il amené à explorer les potentialités du « fragment et de la digression ¹² ».

C'est la même recherche des stratégies, mieux des formes pour échapper à la loi de la langue, à cet *Ordo* oppressif, qu'on retrouve chez Georges Bataille, redécouvert par les écrivains et critiques travaillant dans le sillage de *Tel quel*. Aux yeux de l'auteur de *L'expérience intérieure* (1943), la liberté et les responsabilités de l'écrivain ne sont pas affaire de manifeste, mais d'écriture en acte. Bataille avait perçu que le combat de l'écrivain, qui est d'abord et avant tout combat de et pour la liberté, a comme scène l'écriture, mieux, la langue avec sa structure rigide ; il se livre « dans le travail à la lettre des signifiants et des signifiés ¹³ ». Ainsi, pour accéder à « la part muette dérobée, insaisissable » de nous-mêmes qui échappe aux « servilités verbales », Bataille cherche-t-il les moyens d'une irrégularité poétique. Comme le suggère Francis Marmande, « [il enchaîne] les mots pour avoir une chance de déchaîner le sens, les [associe] librement dans une sémantique analogique qui soit du même coup une sémantique absolue. Il faut laisser glisser les mots pour ne pas les figer ¹⁴. » La grande liberté et le processus de libération qui, chez Bataille, va de pair avec la contestation, sont perceptibles dans le fait qu'il « parle et écrit tout en mettant en cause le langage par le langage ¹⁵ ». L'acte d'écrire se donne ainsi comme étant un acte de dé / construction, de bouleversement total, de remise en question de tout sans « repos admissible ¹⁶ ».

Le glissement des mots, leur déchaînement dans l'écriture refusant toute fixité, tout figement et toute capitalisation / stratification sont perçus comme la part belle que l'écrivain peut apporter à la libération des « enchaînements idéologiques » dont le propre est de bloquer la porte vers l'infinité des possibles et d'instituer la dictature du réel, reflet de ces enchaînements mêmes.

L'acte d'écriture commandé par l'absolu de la liberté détonne et dérègle les contraintes de la loi. De ce fait aussi, la littérature devient promesse. Maintenant l'exigence d'une liberté folle, elle est la scène où se déploie une pensée insubordonnée. Elle est dépassement de la philosophie qui est un « travail où l'auteur, en vue d'une fin, renonce à la folle liberté de sa démarche ¹⁷ » et s'attache à sauvegarder l'identité du concept. La scène philosophique traditionnelle signifie donc l'impossibilité même d'une « parole plurielle » qui est fondamentalement une parole de non-maîtrise, de déprise, qui ne cherche pas à aboutir.

Enfin, il faut insister sur le fait que, pour Bataille, la littérature ne peut être lieu de et pour la liberté qu'en renonçant à toute utilité, politique ou idéologique. Dans un texte intitulé « La littérature est-elle utile ? », il écrivait ces mots qui rappellent ceux de Barthes :

La fatalité du fascisme est d'asservir : entre autres de réduire à une utilité la littérature. Que signifie littérature utile sinon traiter les hommes en matière humaine ? [...] Ceci n'entraîne la condamnation d'aucun genre mais du parti pris, des mots d'ordre. Je n'écris authentiquement qu'à une condition : me moquer du tiers et du quart, fouler les consignes aux pieds ¹⁸.

C'est en commentant cette position de Bataille que Blanchot semble avoir élaboré sa notion de « parole plurielle », parole qui en a fini avec l'ambition de capter l'autre

¹² *Ibid.*, p. 42.

¹³ Mireille Calle-Gruber, « Pour une analytique de la globalisation, art. cit. », p. 207.

¹⁴ Francis Marmande, *Georges Bataille politique*, 1985, p. 113.

¹⁵ *Id.*

¹⁶ Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, op. cit., p. 15.

¹⁷ Francis Marmande, *Georges Bataille politique*, op. cit., p. 108.

¹⁸ Georges Bataille, *Articles I. 1944-1949*, 1988, p. 12.

dans les rets de sa logique, parole qui reconnaît donc l'irréductibilité de l'autre et qui, pour cela même, au lieu d'un dialogue dialectique, instaure un dialogue qu'on peut dire dialogique, un « non-dialogue », mieux, un « entretien infini » où, comme le suggère Calle-Gruber, jouent entre / tien et tiens et l'entre-tenir qui est le contraire du « tenir » et de « l'échange » sans reste ¹⁹. Écrivant dans le souvenir des désastres causés par les idéologies opposées à la différence, Blanchot, dans *L'entretien infini*, définit « comme une tâche interminable et comme un idéal émancipateur de contribuer à l'avènement d'une parole cherchant à faire droit à l'autre », à accueillir « l'étranger comme étranger ». Il s'agit, en fait, d'une invitation à établir un nouveau rapport au monde et, pour cela, d'expérimenter un nouveau langage en rupture avec la dialectique qui conduit inéluctablement au triomphe de l'identique et à la négation de la différence ²⁰.

Chez Blanchot, comme chez Bataille, la littérature / écriture est le nom de la possibilité qui demeure ouverte après la fin de la métaphysique. Et c'est à elle qu'incombe la tâche d'émancipation. Une littérature qui échappe à la tentation de l'identité et qui est déprise du pouvoir d'identifier. Et par là même, une littérature qu'on ne saura définir, puisque

[n]ous ne pouvons la saisir que par le biais d'une suite de négations, car c'est toujours en termes d'unité que la pensée, à un certain niveau, compose ses références positives. C'est pourquoi aussi la littérature n'est pas vraiment identifiable, si elle est faite pour décevoir toute identité et pour tromper la compréhension comme pouvoir d'identifier ²¹.

Blanchot a été amené, dans la pratique, à explorer les potentialités de certaines stratégies d'écriture propices à la réalisation de cette mission. On peut citer l'importance du *fragment* qui, comme technique d'écriture, ne vise pas à faire système. L'écriture fragmentaire est comme une négation, un dépassement de la logique, car elle ignore les contradictions. Comme l'écrit Blanchot,

[l]a parole du fragment ignore la suffisance, elle ne se suffit pas, elle ne se dit pas en vue d'elle-même, elle n'a pas pour sens son contenu. [...] le fragment ne précède pas le tout, mais se dit après lui [...]. La parole du fragment ignore les contradictions, même lorsqu'elle contredit. Deux fragments peuvent s'opposer, ils se posent seulement l'un après l'autre, l'un sans rapport avec l'autre, l'un rapporté à l'autre par le blanc indéterminé qui ne sépare pas, ne les réunit pas, les porte à la limite qu'ils désignent et qui serait leur sens, si précisément ils n'échappaient là, à une parole de signification ²².

Il y a aussi l'intensification de l'usage du dialogue, plutôt, du « non-dialogue » qu'est *l'entretien infini*, au sens où il est le contraire de l'échange sans reste. Comme disait Calle-Gruber, « Il y a du Reste ». Certains récits consistent en l'alternance de deux voix à la recherche de l'entre-tien. Ainsi dans *L'attente l'oubli*, comme l'a noté Françoise Collin,

deux êtres appellent, s'appellent, et persistent dans cet appel qui constitue le récit entier. La parole qui les écarte l'un de l'autre tout autant qu'elle les lie ouvre le lieu fragile, la lice imperceptible, en laquelle ils se frôlent et peut-être, un instant se nouent. Mieux que jamais, il apparaît que « c'est la voix qui t'est confiée et non pas ce qu'elle dit » ²³.

¹⁹ Mireille Calle-Gruber et Hélène Cixous, *Hélène Cixous*, op. cit.

²⁰ Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, op. cit., p. 234-235.

²¹ Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, 1959, p. 244.

²² Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, op. cit., p. 229, 231.

²³ Françoise Collin, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, 1986, p. 102-103.

Quelque chose de ce genre est perceptible dans *Ombre sultane*.

Enfin il y a ce qu'on peut appeler l'exploitation de la labilité du langage. Dans un récit comme *Thomas l'obscur*, l'essentiel semble résider dans le déploiement de la labilité du langage. Comme dit Collin,

le langage n'est pas ici l'élaboration, la reconnaissance ou la constitution subjective et intersubjective d'un sens, d'une vérité, mais l'épreuve du déploiement ou de la non identité. Il n'est pas la conquête, même toujours inachevée, de la transparence mais l'épreuve de l'opacité ²⁴.

Ce que nous appelons labilité du langage est plus visible si on considère cette caractéristique de la syntaxe blanchotienne consistant à jouer « entre deux mots apparemment identiques : « " elle exprime sans exprimer ", " cette mort sans mort " ». Dans les mots de Jacques Derrida,

le même mot et la même chose paraissent enlevés à eux-mêmes, soustraits à leurs références et à leur identité, tout en continuant de se laisser traverser, dans leur vieux corps, vers un tout autre en eux dissimulé [...]. Cette opération ne consiste pas à simplement priver ou nier, il s'en faut. Elle forme la trace ou le pas du tout autre qui s'y agit ²⁵.

Ouverture, donc, permanente, à l'Autre, à ce qu'il y a d'autre... à la différence.

Barthes, Bataille, et Blanchot circonscrivent ainsi le niveau auquel nous nous tiendrons pour questionner Assia Djebbar quant à son engagement en tant que « femme d'écriture » pour la libération de la femme arabe. Ce qui ressort de ces auteurs qui, tout en suggérant le lieu où *poétique et politique ont partie liée*, tiennent à ne pas confondre la scène de l'écriture littéraire avec l'engagement socio-politique, c'est que « les forces de liberté qui sont dans la littérature » sont inextricablement liées à sa *poéticité*. En paraphrasant Jean-François Lyotard, on peut dire que la force critique de l'œuvre littéraire, qui est aussi sa force de liberté / libération, tient à la nature de l'écart, du retrait, dont elle tire parti pour changer notre manière de percevoir et de dire. « Ce qui importe à la poésie (qui n'est pas que celle des vers), c'est la déconstruction, la présence d'une force autre que la loi de la langue et de la communication dans le discours ²⁶. »

2. Les forces de liberté / libération dans « Ombre sultane »

En abordant *Ombre sultane*, il sied tout d'abord de rappeler qu'Assia Djebbar est un écrivain arabo-berbère dont le français est la « langue-hôte ». Il faut de plus souligner que son écriture est traversée par la question de la libération de la femme arabomusulmane de la domination masculine. Ces deux faits font signe vers la singularité du contexte socio-politique de son écriture. Le pouvoir dont il faut se libérer acquiert une forme particulière : ce n'est pas le fascisme universel de la langue dont parlait Barthes, ni le *logos / gramma* tel qu'on peut en parler de manière universelle / universaliste, mais, concrètement, le pouvoir d'une langue coloniale (*logos* colonialiste) qui a marginalisé l'arabe, ensuite le pouvoir et le *logos* masculins (*logos* phallogocentrique) qui maintiennent la femme arabo-berbère en situation de minorité, *infans*. Bref, la structure à déconstruire est *ethnologophallogocentrique*.

Cependant, malgré cette particularité que nous croyons importante parce qu'elle marque l'énonciation, force est de constater que les réponses d'Assia Djebbar écrivain

²⁴ *Ibid.*, p. 117.

²⁵ Jacques Derrida, *Parages*, 1986.

²⁶ Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, 1971, p. 325.

aux questions de savoir que peut une femme écrivain pour les femmes musulmanes et que peut la littérature pour la libération des femmes ont le même point de départ que celui de Barthes, Bataille et Blanchot, à savoir un point de vue sur la langue et l'écriture. Ce passage tiré de *Ces voix qui m'assiègent* le suggère :

Depuis mon premier roman, trente ans se sont écoulés, qui ne changent rien à l'identité, quand celle-ci est de papier, de passeport, d'appartenance de sang et de sol.

Pourtant, trente ans après, je le constate : je me présente en premier comme écrivain, comme romancière, comme si l'acte d'écrire, quand il est quotidien, solitaire jusqu'à l'ascèse, venait modifier le poids de l'appartenance. Parce que l'identité n'est pas que de papier, que de sang, mais aussi de langue. Et s'il semble que la langue est, comme on dit si souvent, « moyen de communication », elle est surtout pour moi, écrivain, « moyen de transformation », dans la mesure où je pratique l'écriture comme aventure ²⁷.

S'identifier comme écrivain, c'est suggérer que l'on agit dans le monde selon cet angle de vue. Et l'action, dans ce cas, se fait précisément par et à travers la langue qui est perçue moins comme « moyen de communication » que comme « moyen de transformation ». Notons en passant que dans « moyen de transformation », on peut entendre « moyen de libération », surtout si l'on considère que la transformation d'un être peut suggérer la libération de ses potentialités latentes pour le mener plus loin, de l'autre côté, *trans*, au-delà (des murs du harem) et créer, produire un écart.

Les partisans d'un engagement politique, idéologique, pourraient objecter qu'il y a une rupture entre le combat de la femme arabe dans la vie quotidienne et celui de l'écrivain qui se situe davantage au niveau symbolique. Mais ce serait oublier que le combat de la femme dans la vie concrète est, en dernière analyse, mené contre un ordre symbolique qui fonde l'institution et les pratiques de domination masculine. Et puisque le langage est l'institution de toutes les institutions, la lutte de l'écrivain dans et à travers le langage est une des plus radicales.

L'œuvre littéraire en tant qu'œuvre d'art, mise à l'œuvre de la liberté, fragilise les codes en les enracinant dans l'acte fondamental de nommer, lequel institue, mieux ouvre le monde. Elle est mise en question de la dictature du réel sur l'imagination qui ferme la porte au champ du possible. C'est peut-être bien pourquoi dans les pays en régimes totalitaires,

[c]eux qui ont le pouvoir censurent des livres, les interdisent ; ils emprisonnent des poètes et des romanciers ou bien les exilent. Ils ont manifestement peur de la littérature. Pourquoi ? Parce que la littérature est aussi un pouvoir. Par ses images, ses symboles, sa musique, ses rythmes, elle a la puissance d'évoquer pour nous des possibilités d'existence que notre monde ou notre société ne réalise pas. Elle nous fait sentir que nous pourrions être autres que nous ne sommes, que les choses pourraient se passer autrement qu'elles ne se passent dans notre milieu, dans notre société, notre monde. Ce qui est arrivé aurait pu ne pas arriver. Ce qui va de soi, ce qui va sans dire, qu'on qualifie de normal et de naturel, l'est seulement en vertu des habitudes, de la paresse, du conformisme de la pensée et du corps. Il l'est du fait de la peur et de l'esprit de soumission ²⁸.

On peut penser ici au premier pas de Hajila en dehors de la maison de « l'Homme » : il se fait comme un pas de rêve, comme un rêve de pas, mais lourd de conséquence. Un cheminement intérieur. Sortie jusque-là inimaginable hors du monde assigné par l'homme, qui se fait dans l'inquiétude, l'hésitation, mais qui à la fin aboutit à un acte

²⁷ Assia Djébar, *Ces voix qui m'assiègent*, op. cit., p. 42.

²⁸ Fabien Eboussi Boulaga, *À contretemps. L'enjeu de Dieu en Afrique*, 1992, p. 109-110.

souverain de liberté, acte de courage, même s'il se réalise sans la pleine compréhension : « — Voici, prends cette clef que je tiens là ! Prends ! Répétais-je. Tu pris l'objet sans comprendre [...]. Tu me dévisageais, yeux grands ouverts, les bras ruisselants de vapeur ²⁹. » On pourrait ici évoquer Adorno : « Le fait que les œuvres d'art sont là montre que le non-étant pourrait exister. La réalité de l'œuvre d'art témoigne de la possibilité du possible ³⁰. » Et on pourrait traduire en disant que le fait que *Ombre sultane* existe avec Hajila et Isma, témoigne de la possibilité d'une autre image de la femme musulmane. Il témoigne de la possibilité de l'issue positive de la libération de la femme. En somme, *Ombre sultane* est, comme le suggère Calle-Gruber, une « possibilisation » de la libération de la femme musulmane qui doit s'opérer de l'intérieur. C'est une exploration des voies de l'imaginaire, une proposition d'un monde autre à faire advenir.

Mais est-ce tout ce qu'une femme écrivain peut faire en solidarité avec ses consœurs analphabètes ? Pour répondre à cette question, il faut faire un pas en arrière en lisant l'ouverture de *Femmes d'Alger*, paru en 1980.

En effet, en guise d'introduction aux nouvelles qui constituent *Femmes d'Alger*, Assia Djebbar a défini sa posture de femme écrivain vis-à-vis des femmes analphabètes.

Ces nouvelles, quelques repères sur un trajet d'écoute, de 1958 à 1978. Conversations fragmentées, [...] visages et murmures d'un imaginaire proche, d'un passé-présent se cabrant sous l'intrusion d'un nouveau informel.

Je pourrais dire : « nouvelles traduites de... », mais de quelle langue ? De l'arabe ? D'un arabe populaire, ou d'un arabe féminin ; autant dire d'un arabe souterrain.

[...]

Son arabe, iranien, afghan, berbère ou bengali, pourquoi pas, mais toujours avec le timbre féminin et lèvres proférant sous le masque.

[...]

Voici donc une écoute où je tente de saisir les traces de quelques ruptures, à leur terme. Ou je n'ai pu qu'approcher telles ou telles des voix qui tâtonnent dans le défi des solitudes commençantes.

[...]

Ne pas prétendre « parler pour », ou pire « parler sur », à peine parler près de, et si possible tout contre : première des solidarités à assumer pour les quelques femmes arabes qui obtiennent ou acquièrent la liberté de mouvement, du corps et de l'esprit ³¹.

Ni porte-parole, ni « spécialiste », l'écrivain est d'abord une femme parmi les femmes arabes qu'elle écoute et dont elle veut faire paraître au grand jour les paroles et les souffrances, mais sans grandiloquence. Confrontée à l'impossibilité de traduire, elle ne présentera que des « traces », des « conversations fragmentées, remémorées, reconstituées » ; autant d'adjectifs qui suggèrent la non-maîtrise, une certaine déprise. La maîtrise, en effet, pourrait signifier la négation de ce qu'il y a d'indicible — la souffrance est-elle exprimable dans sa singularité ? — dans les conversations souterraines. Toute femme a beau s'appeler blessure, cela ne signifie pas que toutes

²⁹ Assia Djebbar, *Ombre sultane*, 1988, p. 163.

³⁰ Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, 1974, p. 179.

³¹ Assia Djebbar, *Femmes d'Alger*, 1980, p. 7-8.

les femmes sont identiques ou que la parole d'une femme pourrait remplacer celle d'une autre. On peut voir le déploiement de ce principe dans *Ombre sultane*. Certes, Hajila n'est pas, comme apparaît l'Homme jamais nommé, l'étrange étrangère. Elle est blessure comme Isma ; elle est sœur. Mais elle est à la fois proche et lointaine, celle qu'il faut éviter de trop approcher pour ne pas porter atteinte à son intimité, étouffer la liberté qui en elle germe et chemine. Son visage, pour parler comme Levinas, dit l'infini indomptable pour Isma et l'éveille à elle-même, à ses responsabilités, celles de donner voix à l'autre pour se faire entendre. Ainsi, dans *Ombre sultane*, les chapitres sur Isma et Hajila alternent-ils, même si c'est Isma qui parle. Au fond, ce n'est pas seulement Isma qui veut aider Hajila à se libérer, Hajila aussi libère Isma et fait son portrait. Comme l'écrit Calle-Gruber,

[t]oute une altérité est mise en scène, sciemment, ostensiblement : soulignant que le discours identitaire ne va pas sans interruption, l'intime sans l'étranger, l'endroit sans revers. Que donner lieu, c'est donner forme. Et que donner forme c'est donner voix. Donner de la voix. Moduler et rythmer : chant, déploration, battement, rhapsodie. C'est-à-dire *faire entendre*. Et de là se faire entendre ³².

Ombre sultane qu'on pourrait lire comme la quête d'un « entretien infini » entre Hajila et Isma révèle l'écriture chez Assia Djébar comme un désir de l'autre qui doit rester autre — *tu* — pour que *je* soit ; un processus d'accompagnement, de *transformation*, processus aussi de libération de soi impossible sans celle de l'autre, du prochain. « Être avec l'autre », dit Henri Bauchau dans un poème, « être avec le vivant ». Ces mots, Assia Djébar pourrait les faire siens. Être avec l'autre implique, pour elle, se défaire de la tentation de le créer à notre image, de le réduire à l'image qu'on se fait de lui ; c'est apprendre à l'écouter, le laisser être ce qu'il est : *autre*, irréductiblement ; l'attendre, c'est-à-dire cheminer avec lui, — derrière-lui —, en le laissant cheminer à son rythme, sans jamais essayer d'agir ou de parler à sa place.

Tu as vécu enfermée depuis l'enfance. À partir de ce lieu, tu cherches ta percée ; tu quêtes ton échappée. Ville-vaisseau de ta première mobilité ; de là, ta marche va commencer ³³.

Je t'ai suivie le dernier jour. J'ai attendu aux parages de ton immeuble. Sans projet. Disponible seulement. Je t'ai suivie sans me dissimuler et, je crois, sans surprise de te voir apparaître. [...]

Te dire « tu » désormais, est-ce te tuer ? Je ne t'invente ni te poursuis. À peine si je témoigne ; je me dresse ³⁴.

D'où le texte, travaillé de l'intérieur par la patience de l'attente et de l'écoute, la disponibilité vis-à-vis de l'autre, garde la fragilité du témoignage, du compte rendu en qui résonne la voi(x)e, la trace irréductible de l'autre texte.

Bref, comme Assia Djébar le dit dans la nouvelle « Les morts parlent » et le suggère dans *Ombre sultane* ³⁵ où, évoquant les *Mille et une nuits*, elle dit prendre la place de Schéhérazade et transformer « le lit d'amour et de mort [...] en trône de diseuse », être écrivain, c'est être « diseuse », « par simple souci de rendre compte... amplifier ce qui arrive par les mots, des inflexions, des soupirs effilochés et en faire des ballons

³² Mireille Calle-Gruber, « Et la voix s'écrit(e)ra. Assia Djébar ou le cri architecte », 1993, p. 277.

³³ Assia Djébar, *Femmes d'Alger*, op. cit., p. 166.

³⁴ *Ibid.*, p. 167.

³⁵ Assia Djébar, *Ombre sultane*, op. cit., p. 153.

d'espoir ou des gouffres d'alarme ³⁶ ». C'est suggérer ce qu'il y a d'autre dans le mot ordinaire dont on fait sauter les verrous, ce qui grouille dans l'ombre et sous les masques. Il s'agit de réveiller la force qui sommeille dans les mots pour trouver une issue vers ailleurs, vers un monde autre. D'où la veine poétique qui traverse de part en part l'écriture d'*Ombre sultane* avec le « vertige et le prodige » de ses images, portes ouvertes sur l'infini des possibles. « Ô œil de la nuit, dit Assia Djebbar en un fragment de poème, Ô voix de la cantatrice frigide qui susurre, j'invente, en un éclair d'image ou en un mot même étranger, l'instant de la liberté ³⁷. »

Ce fragment suggère une esthétique de la mobilité et de la rapidité dans la succession des images et métaphores. Ce qui, dans la perspective de Bataille, peut signifier une écriture de la dépense, généreuse, pleine de créativité lumineuse et grave ; une écriture qui, en multipliant les « lignes de fuite », donne la priorité au mouvement, au passage. Elle est, comme dirait Deleuze, Devenir, expérimentation et potentialisation, « puissance d'ouvrir sur d'autres connexions et d'être emporté[e] par de nouvelles mutations [...] une puissance de métamorphose qui opère par décodage et déterritorialisation en traçant une ligne de fuite ³⁸ » ; bref, elle est aventure ³⁹ et non pas fixation, faire valoir, capitalisation. L'espace de l'écriture est ouvert à la mobilité. Tout le contraire du harem où les femmes sont séquestrées.

Telle est une autre manière d'appréhender la situation d'Assia Djebbar écrivain par rapport aux autres femmes qui n'ont pas encore accès à la mobilité du corps et à la liberté de l'esprit. Le désir de les écouter, de leur donner voix, va de pair avec la recherche de l'art qui est liberté en son essence. Entre elle et ces femmes, il n'y a, comme dit Calle-Guber, « ni fusion ni conciliation dialectique », signifiant la négation de l'altérité. Il n'y pas non plus « militance, il y a œuvre ⁴⁰ ». Ce qui se voit, entre autres, par le travail sur la langue qui est, en définitive, une invention, une réinvention de la langue française, sa langue-hôte, legs colonial. Son écriture « vise le réel même du langage ; [...] les mots ne sont plus conçus illusoirement comme de simples instruments, ils sont lancés comme des projections, des explosions, des vibrations, des machineries, des saveurs ⁴¹ ». Ceci nous conduit à reconsidérer la langue d'écriture.

Comme l'a suggéré l'introduction de *Femmes d'Alger*, la question de la langue d'écriture ou de témoignage traverse de part en part l'œuvre d'Assia Djebbar. Dans *Ombre sultane*, cette question est suggérée de deux manières : 1. Toutes les fois que la narratrice parle des conversations des femmes, par exemple au bain turc, nous savons que ces conversations se sont déroulées en arabe. 2. Le texte lui-même ne cesse de faire signe vers cet ailleurs de la langue arabe, suggérant qu'il s'écrit(e) entre langues. Ainsi, par exemple, lorsqu'on lit

Elles se sont retrouvées épouses du même homme — l'« Homme » pour reprendre en écho le dialecte arabe qui se murmure dans la chambre ⁴².

Tu murmures le nom de Dieu deux, trois fois, pour mieux respirer : « Dieu le Protecteur, le Clément, le... ⁴³

³⁶ Assia Djebbar, *Femmes d'Alger*, op. cit., p. 101.

³⁷ Assia Djebbar, *Ombre sultane*, op. cit., p. 167.

³⁸ Ph. Encrenaz et P. Levoyer, « Politique de Deleuze », 1989, p. 43.

³⁹ Assia Djebbar, *Ces voix qui m'assiègent*, op. cit., p. 42.

⁴⁰ Mireille Calle-Gruber, « Et la voix s'écrit(e)ra, art. cit. », p. 276.

⁴¹ Roland Barthes, *Leçon*, op. cit., p. 20.

⁴² Assia Djebbar, *Ombre sultane*, op. cit., p. 9.

⁴³ *Ibid.*, p. 15.

Pleurer sans larmes. Le silence, coupe pleine, s'égoutte. « Face de la douleur », tu murmures ces mots en langue arabe pour toi seule, pour toi muette ⁴⁴.

Face à cet écho incessant aux paroles en arabe, deux questions pourraient être posées : 1. Le français ne voile-t-il pas l'arabe ? 2. La libération visée ne se trouverait-elle pas compromise par le recours fait à une langue dominante ? Pour répondre à ces questions, il semble bon de rappeler ces mots d'Assia Djebar :

Je pourrais dire : « nouvelles traduites de... », mais de quelle langue ? De l'arabe ? D'un arabe populaire, ou d'un arabe féminin ; autant dire d'un arabe souterrain. J'aurais pu écouter ces voix dans n'importe quelle langue non écrite, non enregistrée, transmise seulement par chaînes d'échos et de soupirs.

Son arabe, iranien, afghan, berbère ou bengali, pourquoi pas, mais toujours avec timbre féminin et lèvres proférant sous le masque.

Il semble que cet extrait suggère que la langue de départ est toujours-déjà bifide, jamais monolithique. Écrire les nouvelles en arabe comporterait toujours-déjà une dimension de traduction, et donc, dans une certaine mesure, de trahison. Passer de l'arabe populaire à l'arabe scolaire, écrit ou classique, c'est nécessairement traduire doublement, toute écriture étant déjà une traduction. Cela comporterait aussi une dimension de transgression, car l'arabe classique est un arabe masculin. Dans cette perspective, on peut dire qu'Assia Djebar a choisi la voie d'une double sinon triple transgression. La première consiste à porter au grand jour les paroles de la nuit, souterraines, assignées par l'homme à la marginalité. La deuxième, à passer outre la langue arabe, langue dans laquelle s'exerce la domination masculine. Ceci peut être vu comme une manière de briser le cercle de la domination masculine en l'ouvrant sur un ailleurs représenté par la langue française qui, par ailleurs, sera aussi transgressée, mieux, réinventée pour être capable de faire entendre les sifflements et les murmures des femmes parlant sous le masque ou le voile. Ce ne sont plus les mots qui font sens, mais les sons. « J'ouvre les yeux dans le noir, pour saisir les sons et leur sens ⁴⁵. »

Le français n'éloigne pas Assia Djebar de l'oralité arabe. Plutôt, celle-ci contribue à la ré-invention de la langue française et vice versa. Dans *Ces voix qui m'assiègent*, on peut lire :

Après plus d'un siècle d'occupation française — qui finit, il y a peu, par un écharnement — un territoire de langues subsiste entre deux peuples, entre deux mémoires ; la langue française, corps et voix, s'installe en moi comme un orgueilleux préside, tandis que la langue maternelle, tout en oralité, en hardes dépenaillées, résiste et attaque, entre deux essoufflements ⁴⁶.

Qu'est-ce à dire, sinon que la langue « maternelle », « l'arabe souterrain », celui qui se dit sous le masque, informe le français par son altérité. Il y a altération de l'une par l'autre. « Écrire dans la langue de l'autre, dit Assia Djebar, c'est très souvent amener, faire percevoir " l'autre " de toute langue, son pouvoir d'altérité ⁴⁷. »

On pourrait donc dire qu'Assia Djebar écrit entre deux langues, entre l'arabe et le français, qu'elle altère toutes. Sa relation à la langue de l'autre « en train de devenir vraiment maison d'accueil, peut-être même lieu de permanence ⁴⁸ », c'est, comme le

⁴⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 74.

⁴⁶ Assia Djebar, *Ces voix qui m'assiègent*, op. cit., p. 46.

⁴⁷ *Id.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 44.

souligne Calle-Gruber, « l'expérience qu'il n'y a pas de « propre » — à la racine : des racines. Toujours déjà : des langues, des idiomes ». Il y a la langue de la mère et celle du père, dès le départ, l'arabo-berbère.

L'habitation de la langue française par Assia Djebbar est expérience d'écart, de rupture qui signifie une dépossession en même temps qu'une appartenance, ces deux mouvements créant dans l'identité la faille à partir de laquelle se produit l'écriture-mémoire toujours-déjà métisse, riche des deux versants. Ainsi l'écriture française d'Assia Djebbar fait-elle entendre, par des échos, des allitérations, les rythmes de la poésie arabe. Parfois même, comme il ressort du passage qui va suivre, elle semble mimer les sifflements / chuchotements des femmes parlant sous le voile. Une manière donc de donner voix à la femme, d'écrire le souffle de la voix sous le masque.

Tu te redresses. Ta mémoire, tu la portes comme un châle de poussière ramené sur tes épaules. Le jour s'étale ; aucun vent ne s'annonce. Tu fermes toutes les ouvertures. Le store du salon descend en glissant, en crissant. Les chambres obscurcies semblent habitées ; tu crois percevoir des chuchotements, des coulis de voix, des bris de pleurs. Quel cérémonial funeste hante ces murs blanchis à neuf ⁴⁹.

Ces performances poétiques témoignent de la manière dont Assia Djebbar est arrivée à faire du français son « butin », maison d'accueil et lieu d'expression de ce qui là n'a pas droit au soleil. Lieu de jouissance, d'épanouissement, de transformation, d'émancipation de ce qui était condamné à rester dans les marges. Elles montrent « le déplacement qui fait de la langue dominatrice du colonisateur un supplément d'héritage pour l'ex-colonisé ⁵⁰ », au-delà de tout antagonisme. Un héritage assumé dans la liberté.

Bref, par l'écriture en langue française, le cercle du secret complice et le cercle de la domination masculine sont brisés. Car écrire en français, c'est sortir au dehors, ou comme Hajila, entamer le cheminement intérieur de libération. « Écrire en langue étrangère, dit Assia Djebbar, devenait presque faire l'amour hors la foi ancestrale », « parler hors la chaleur matriarcale, hors l'antienne de la Tradition, hors la " fidélité ⁵¹ " ».

Oui, du français comme butin, ajoute-t-elle, c'est-à-dire en emportant avec soi tout le champ (et le chant) de la guerre intérieure, à chaque instant de l'échappée hors harem. Butin arraché sur le voisin proche, sur le frère ou le cousin germain, pour une parole ancrée dans la mémoire de l'ombre populeuse ⁵².

Parlons maintenant de la structure du livre.

Dans *Ombre sultane*, dont la dynamique semble être le miroir du cheminement intérieur de Hajila, la narration est solidement arrimée par un réseau de titres et sous-titres délimitant trois parties précisément inégales comme dans *L'amour, la fantasia* ⁵³. Première patrie : « Toute femme s'appelle Blessure » ; deuxième partie : « Le saccage de l'aube » ; troisième partie : « La sultane regarde ». Cette construction semble l'inverse de *L'amour, la fantasia*. En effet, alors que dans ce dernier roman, les deux premières parties offraient une construction symétrique, la troisième constituant une « dissymétrie démesurée... et mesurée puisqu'elle a 128 pages, soit la longueur des deux premières réunies », dans *Ombre sultane*, ce sont les deux dernières qui sont sensiblement symétriques, la première comportant

⁴⁹ Assia Djebbar, *Ombre sultane*, op. cit., p. 18. C'est moi qui souligne.

⁵⁰ Mireille Calle-Gruber, « Comment écrire et que ce soit legs de femme. Passages de thèmes dans *Vaste est la prison* », 2000, p. 530.

⁵¹ Assia Djebbar, *Ces voix qui m'assiègent*, op. cit., p. 70.

⁵² Id.

⁵³ Mireille Calle-Gruber, « Et la voix s'écri(e)ra, art. cit. », p. 283.

plus de pages que les deux autres parties réunies. Ici donc, on n'a pas « l'impression d'une ampleur croissante, d'une sorte de crue des récits ⁵⁴ », mais celle d'une décrue qui semble présager l'arrivée de l'indicible, de l'imprévisible.

Cet effet de dérèglement se comprend si l'on tient compte du fait que la dernière séquence de la troisième partie est intitulée « Sur le seuil ». Et c'est en elle que Hajila pose l'acte décisif couronnant sa nouvelle naissance, pour enfin vivre « légère, l'entrave déliée ⁵⁵ ». La dernière phrase de la séquence est elle-même suggestive : « Au sortir de la longue nuit, l'odalisque est en fuite ⁵⁶. » Vers où ? Vers l'espace de la liberté. Cette « percée » ou cette « échappée ⁵⁷ » annonce l'imprévisible ou l'imprescriptible action de la femme libérée qui doit s'inventer au jour le jour. En se confrontant aux situations comportant toujours quelque chose de nouveau. L'essentiel n'est pas d'être libre, mais d'être « en instance de liberté ». D'où l'angoisse suggérée dans la séquence à la frontière du livre :

Toi et moi, nous regardons du premier regard, nous palpions de la première angoisse. Bruit d'ailes là-haut dans le pigeonier, la liberté commence ; plus exactement, elle s'appête à commencer.

[...] Ô ma sœur, j'ai peur, moi qui ai cru te réveiller. J'ai peur que toutes deux, que toutes trois, que toutes — excepté les accoucheuses, les mères gardiennes, les aïeules nécrophores —, nous nous retrouvions entravées là, dans « cet occident de l'Orient », ce lieu de la terre où si lentement l'aurore a brillé pour nous que déjà, de toutes parts, le crépuscule vient nous cerner ⁵⁸.

La structure de non-maîtrise signifie le respect de l'altérité. Le livre ne se ferme pas, il ouvre (sur) un ailleurs à inventer « jour après jour » et sur l'angoisse de l'inattendu qui, comme dit Jean-François Lyotard, « n'est pas angoissant parce qu'inattendu comme le disent les bons esprits du rangement, [mais] il est inattendu parce qu'angoissant ⁵⁹ ».

Au cœur de cette structure de déprise, la séquence 10 (*Les mots*) de la première partie est d'une importance particulière. En effet elle montre combien Assia Djébar écrit « (avec) ce malaise inhérent à l'art ». Le récit se situe résolument « au second degré, dans la prise en compte des effets de style, de l'illusion et des partis pris de la représentation, des risques de reconstitution et d'anastylose qu'ils comportent ⁶⁰ ». En prenant les mots comme matière d'un chapitre, Assia Djébar confirme ceci, que nous avons suggéré dès notre introduction : la littérature est essentiellement épreuve du langage, exploration des potentialités de la langue. « Nos mots, dit Assia Djébar, n'éclairent ni la meurtrissure, ni la joie. » Ce sont des mots qui cherchent la signification. On est ainsi dans une « esthétique de la quête du sens ». Quête s'opérant par l'ébranlement de nos habituels protocoles de construction de sens. Ici, comme dans toute écriture poétique, « construire le sens n'est jamais que déconstruire la signification » (Lyotard). D'où la phrase de Djébar : « [...] la nuit se rallume dans cet éboule de notre vocabulaire ⁶¹. » Enfin, ce qu'elle dit des mots en utilisant la métaphore de la moire — « mots de moire, vòus flottez comme lampion dans le ciel de foire ⁶² » — peut s'appliquer à tout le récit irréductible à une organisation logique et chronologique.

⁵⁴ *Id.*

⁵⁵ Assia Djébar, *Ombre sultane*, op. cit., p. 169.

⁵⁶ *Id.*

⁵⁷ *Ibid.*, p. 166.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 172.

⁵⁹ Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, op. cit., p. 136.

⁶⁰ Mireille Calle-Gruber, « Et la voix s'écrit(e) », art. cit., p. 280.

⁶¹ Assia Djébar, *Ombre sultane*, op. cit., p. 77.

⁶² *Id.*

Conclusion

Somme toute, œuvre d'art et œuvre de l'existence, sans marque de militance, *Ombre sultane* témoigne des « forces de liberté qui sont dans la littérature ». Toute poétique et véritable puissance de surgissement, son écriture détonne « pour soulever la table des significations par un séisme qui fait le sens ⁶³ ». Elle est sortie des espaces clos du fascisme de la langue, de la marginalisation coloniale et de la séquestration de la femme vers l'espace ouvert à la mobilité du corps et de l'esprit. C'est une écriture qui ouvre un monde. Célébration et production de la vie qui est mouvement, passage, aventure, devenir. Comme disait Serge Mertinger ⁶⁴, elle ouvre un monde en nous faisant, par le jeu du verbe en acte, être-au-monde.

⁶³ Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, op. cit., p. 15.

⁶⁴ Serge Mertinger, « Du lieu nomade : proposition et réception du poème de Jacques Garelli », 1990, p. 52.

 Références

- ADORNO, Theodor W., *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974 (trad. de M. Jimenez).
- DJEBAR, Assia, *Ces voix qui m'assiègent. En marge de ma francophonie*, Montréal, Les presses de l'université de Montréal, 1999.
- — —, *Femmes d'Alger*, Paris, Éditions des Femmes, 1980.
- — —, *L'amour, la fantasia*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1985.
- — —, *Ombre sultane*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1988.
- BARTHES, Roland, *Leçon*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.
- BATAILLE, Georges, *Articles I. 1944-1949*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. 11, 1988.
- — —, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1943.
- BLANCHOT, Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.
- — —, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.
- CALLE-GRUBER, Mireille, « Comment écrire et que ce soit legs de femme. Passages de thèmes dans *Vaste est la prison* », dans Susanne HEILER et Jochen MECHE (dir.), *Titel — Text — Kontext : Randbezirke des Textes*, Berlin — Cambridge, Galda Wilch Verlag, 2000, p. 515-539. Repris dans *Assia Djebbar ou la résistance de l'écriture. Regards d'un écrivain d'Algérie*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001, p. 83-106.
- — —, « Et la voix s'écrit(e)ra. Assia Djebbar ou le cri architecte », *Le renouveau de la parole identitaire*, Centre d'études littéraires françaises du XX^e siècle, Cahiers 2 (1993), p. 275-291. Repris dans *Assia Djebbar ou la résistance de l'écriture. Regards d'un écrivain d'Algérie*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001, p. 35-51.
- — —, « Pour une analytique de la globalisation — Littératures de l'altérité : l'exemple d'Assia Djebbar », dans Manfred SCHMELING, Monika SCHMITZ-EMANS et Kerst WALSTRA (dir.), *Literatur im Zeitalter der Globalisierung*, Würzburg, Verlag Königshausen & Neumann, 2000, p. 205-219. Repris dans *Assia Djebbar ou la résistance de l'écriture. Regards d'un écrivain d'Algérie*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001, p. 245-256.
- — — et Hélène CIXOUS, *Hélène Cixous. Photos de racines*, Paris, Éditions des Femmes, 1994.
- COLLIN, Françoise, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Paris, Gallimard, 1986.
- DERRIDA, Jacques, *Parages*, Paris, Galilée, 1988.
- EBOUSSI BOULAGA, Fabien, *À contretemps. L'enjeu de Dieu en Afrique*, Paris, Karthala, 1991.
- ENCRENAZ, Ph., et P. LEVOYER, « Politique de Deleuze », *Lendemain*, n° 53 (1989), p. 35-47.
- LYOTARD, Jean-François, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971.
- MARMANDE, Francis, *Georges Bataille Politique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1985.
- MERTINGER, Serge, « Du lieu nomade : proposition et réception du poème de Jacques Garelli », dans *Œuvres et critiques*, vol. XV, n° 1, 1990, p. 51-69.